



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ku nieskończoności : uprzedstrzennione twarze z projektów Jerzego Juka-Kowarskiego

Author: Ewa Dąbek-Derda

Citation style: Dąbek-Derda Ewa. (2009). Ku nieskończoności : uprzedstrzennione twarze z projektów Jerzego Juka-Kowarskiego. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), "Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie" (s. 310-318). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Dąbek-Derda

Uniwersytet Śląski
Katowice

Ku nieskończoności Uprzestrzennione twarze z projektów Jerzego Juka-Kowarskiego

Prezentowana latem 2006 roku w Ośrodku Pracy Twórczej nad Wigrami ekspozycja prac Jerzego Juka-Kowarskiego powstała z przetworzonych cyfrowo obrazów twarzy, pochodzących z projektów kostiumów trzech inscenizacji zrealizowanych przez scenografa w Niemczech, Szwajcarii oraz Słowenii wraz z Jerzym Jarockim (*Rewizor* Mikołaja Gogola, Schauspielhaus Wuppertal 1982; *Zmierzch* Izaaka Babla, Schauspielhaus Zurych 1984) i Janem Skotnickim (*Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta, Primorsko Dramsko Gledališče, Nova Gorica 1985). Poddane komputerowej transformacji fragmenty projektów, nie tracąc odniesienia do inscenizacji, przede wszystkim zaistniały na wystawie jako dzieła samodzielne kreujące nową przestrzeń realną i wyobrażeniową.

Kostiumy na projektach Juka-Kowarskiego okrywają zwykle ciała o charakterystycznych kształtach, zastygłe w znaczącym geście. Dopełniają je oblicza wymowne w wyrazie, choć na pierwszy rzut oka niezauważalne, głównie ze względu na niewielkie rozmiary rysowanych postaci. Twarze, dla wielu scenografów elementy nieistotne i w procesie projektowania kostiumu teatralnego zbędne, pierwszy wydobył z rysunków Kowarskiego jego syn. Wprowadził w celach dokumentacyjnych projekty ojca do pamięci komputera, a sprowokowany możliwościami tego medium powiększył postacie i ich maleńkie fizjonomie. Wyrazistość powstałych w ten sposób portretów zaskoczyła samego ich autora. Dlatego zainicjowany przez syna proces wydobywania, przetwarzania i multiplikowania obrazu prawie nie-

zauważalnych w rzeczywistym wymiarze twarzy kontynuował już sam, odslaniając tym samym zapomniany czy też niezarejestrowany przez siebie gest portrecisty. Prace Juka-Kowarskiego cechuje duża rozpiętość technik projektowania — od precyzyjnie rozrysowanych detali stroju do braku projektu i narzucania aktorom pewnej dowolności w sposobie ubrania kreowanych przez nich postaci. Rola kostiumu nie polega, zdaniem scenografa, na przebraniu aktora w bohatera dramatu, lecz na stworzeniu mu optymalnych warunków do wykreowania scenicznej postaci. Dlatego też w procesie projektowania przywiązuje wielką wagę do kształtowania elementów, których widz z pewnością nie zobaczy bądź nie będzie świadomy ich obecności, a które w istotny sposób wpłyną na ostateczny wizerunek postaci i charakter przedstawienia. Do takich elementów należały chociażby użyte w dwu inscenizacjach *Mordu w katedrze* Thomasa S. Eliota szaty liturgiczne należące do prymasa Stefana Wyszyńskiego (w warszawskiej) i kardynała Karola Wojtyły (w krakowskiej). Były one znakiem przeznaczonym przede wszystkim dla zespołu aktorskiego, a szczególnie dla kreujących w nich rolę Tomasza Becketa Gustawa Holoubka i Jerzego Bińczyckiego. Portretowanie twarzy scenicznych postaci na projektach kostiumów również wpisuje się w szereg artystycznych gestów scenografa — niewidocznych, nieznanych i nieświadomionych publiczności, a jednocześnie inspirujących proces powstawania spektakli, niebagatelnych dla ostatecznego kształtu inscenizacji.

„Wszystkie dzieła sztuki wykonane są w określonej skali. Zmieniając skalę, zmieniamy wszystko”¹ — pisał Edward Hall w *Ukrytym wymiarze*. Dokonując elektronicznego przetworzenia projektów, polegającego na swoistym demontażu i fragmentacji postaci, zmianie proporcji i tonacji barwnych, wyostreniu lub rozmyciu rysów powiększanych twarzy, Kowarski nie zaciera śladów teatralnego rodowodu swoich prac, choć oczywiście nieobecność figur postaci i kostiumów oddala je od kontekstu konkretnej inscenizacji, dla której zostały zaprojektowane. Teatralność portretów, błędnie odczytywana przez nierzadko nieświadomych ich pochodzenia odbiorców wystawy, realizuje się przede wszystkim poprzez wyraźny związek z tekstami sztuk — dzięki ilustracyjności portretów i obecności maski. Komputerowe wydruki twarzy bohaterów *Zmierzchu*, *Rewizora* i *Opery za trzy grosze* noszą znamiona teatralnej ulotności, stanowią zapis jednej z wersji przetwarzanych portretów, mają więc charakter jednorazowego, jak spektakl, zdarzenia. „Jednym z efektów użytkowania mediów elektronicznych — sugeruje Derrick de Kerckhove — jest otwarcie przestrzeni umysłowej na widok publiczny”². To otwarcie w przypadku prezentowania publiczności

¹ E. Hall: *Ukryty wymiar*. Przeł. T. Hołówska. Warszawa 1997, s. 111.

² D. de Kerckhove: *Inteligencja otwarta: narodziny społeczeństwa sieciowego*. Przeł. A. Hildebrandt. Warszawa 2001, s. 55.

narysowanych przed laty twarzy scenicznych bohaterów wiąże się zarówno z odsłonięciem sposobu czytania i interpretowania tekstu dramatycznego, myślenia o teatrze, jak i, głównie poprzez uruchomienie procesu transformacji projektów, autokomentowaniem własnej twórczości.

Wydrukowane fragmenty przetworzonych cyfrowo projektów Juka-Kowarskiego, przedmioty o nie do końca określonym statusie ontologicznym, jednocześnie należące i nie należące do różnych rzeczywistości, wyraźnie plasują się w przestrzeni **pomiędzy** dokumentem a dziełem, reprezentacją tekstu a symulacją sceniczną inscenizacji, dramatem a teatrem. Jako niewielkie części projektów teatralnych kostiumów są nie tylko świadectwem zrealizowanych przed dwudziestu laty inscenizacji, dokumentem pracy scenografa, zapisem jego zmagania z tekstami sztuk i współtworzeniem przedstawienia, ale również, a może przede wszystkim, efektem poddania skończonego dzieła przetworzeniu wynikającemu z możliwości narzędzia, jakim jest komputer, dziełem, przekraczającym granicę materialności, pozbawioną statusu oryginału wersją, mogącą zaistnieć już za chwilę w zupełnie innej formie. Przetwarzając i multiplikując swoje projekty, Juk-Kowarski nie poddaje się do końca możliwościom, otwierających nowe przestrzenie i prowokujących do przekraczania granic, mediów elektronicznych. Rejestrując rysunki w pamięci komputera, scenograf przekreśla definitywnie materialność wykonanych wcześniej projektów — jak twierdzi, pozbywa się ich po zeskanowaniu — ale jednocześnie rezygnuje z zapośredniczonej poprzez ekran komputera formy prezentacji przetworzonych tu portretów. Nie umieszcza ich w sieci, lecz powraca do materialnej postaci dzieła oraz tradycyjnej formy jego prezentacji w formie wystawy wydrukowanych wizerunków. Zatrzymuje tym samym charakterystyczny dla multimediów proces przetwarzania elektronicznego obrazu w nieskończoność i wpisywania go w równolegle tworzone przez internautów hiperteksty. Zatrzymanie to nie ma charakteru ostatecznego. Kowarski nie wyklucza dalszych zmian portretów i form ich prezentowania, również wprowadzenia projektów do cyberprzestrzeni. Za najważniejszy uznaje sam fakt uruchomienia procesu elektronicznego ich przetwarzania i wskazania na możliwość tworzenia z nich nieskończonej ilości wizerunków i ich konfiguracji. Konsekwencją umieszczenia projektów w sieci byłaby niewątpliwie utrata znaczenia kontekstu teatralnych odniesień portretów na rzecz uzyskanych w wyniku komputerowego przetwarzania walorów efektu optycznego. W procesie percepcji obrazu na ekranie monitora denotacja zdaje się ustępować przed wizualizacją. Zawieszenie przez scenografa procesu przetwarzania i multiplikowania projektów związane jest, jak się zdaje, z chęcią spowolnienia procesu percepcji, powiązanie dokonanej przez niego wizualizacji z denotacją odbiorcy oraz z utrzymaniem odniesienia wizerunków twarzy do sztuk, które zainspirowały ich powstanie. Brak pośrednictwa interfejsu nie wyklucza oczy-

wiście interaktywnego odbioru wystawy. Scenograf stwarza taką możliwość, proponując odbiorcom wypełnianie rysunkiem wydrukowanego w wielu egzemplarzach oblicza bez twarzy jednej z postaci *Opery za trzy grosze*. Rysowane przez publiczność portrety stają się częścią prezentacji i w przeciwieństwie do anonimowej interaktywności obowiązującej w wirtualnej przestrzeni, podobnie jak prace Juka-Kowarskiego, sygnowane są podpisami „współtwórców” wystawy.

Przesunięcie, w trakcie przetwarzania projektów, akcentu z kostiumu na twarz uwikłane jest w antagonistyczne procesy destrukcji i konstrukcji, fragmentacji i wyolbrzymienia, wykluczenia i obnażenia. Uprzestrzennienie twarzy wiąże się z jednoczesnym unieważnieniem stroju i milczeniem ciała. Oblicze postaci zostaje wyłączone z kontinuum rzeczywistości przedstawionej na projekcie i poprzez zakreślenie nowych ram następuje nadanie mu dodatkowego, nowego wymiaru semantycznego. Podstawowym kontekstem i ramą wystawianych twarzy stają się po prostu inne twarze — otwierają i obnażają się, wzajemnie uwypuklając swoje charakterystyczne cechy. Poetycki, nostalgiczny wymiar portretów *Zmierzchu* potęguje potworność groteskowych gęb *Rewizora* i tryskających kolorem, zamaskowanych fizjonomii *Opery za trzy grosze*. Powstaje pomiędzy nimi swoista przestrzeń dialogu — teatr twarzy. Stworzony zresztą poprzez typowo filmowy środek wyrazu — grające wyrazistością detalu zbliżenie. Wielkim planem, jak sugerował Jerzy Płazewski, niepodobna opowiedzieć całej historii. Aby to zrobić, niezbędne są również ujęcia z dystansu w pełnym lub półpełnym planie³. Jakby wbrew temu twierdzeniu Juk-Kowarski, podobnie jak uczynił to przed laty w swoim *Męczeństwie Joanny d'Arc* Carl Theodor Dreyer, jeden z mistrzów niemego kina, tworzy dramaturgię przedstawionej na wystawie rzeczywistości, posługując się wyłącznie zbliżeniem i montażem. W ten sposób określa związki między postaciami, wyznacza napięcia, kreśli konflikty, konstruuje wielopoziomową wypowiedź o teatrze, o sobie, o światach, których już nie ma, o ludzkich tęsknotach i namiętnościach. W snutej przez niego opowieści montaż refrenowy i równoległy odgrywa niebagatelne znaczenie; konfrontowanie i przeciwstawianie sobie rosyjskiego i żydowskiego świata *Zmierzchu*, przetykanie obu rzeczywistości zmieniającymi się obliczami głównych bohaterów sztuki — Mendla i Nechamy; powtarzanie w różnych konfiguracjach oblicza Mackiego Majchra, Polly i Jenny pośród twarzy *Opery za trzy grosze*; czy grupowanie ze względu na funkcje dramatyczne postaci *Rewizora* — zdecydowanie kształtuje przestrzeń semantyczną wystawy. Niewątpliwie jednak najsilniej opowieść Juka-Kowarskiego oddziałuje dzięki wpisanej w twarze jego bohaterów — podkreślonej komputerowym

³ Zob. J. Płazewski: *Język filmu*. Warszawa 1986, s. 68.

przetworzeniem — tajemnicy. Tajemnica pozostaje od zawsze jednym z najistotniejszych atrybutów twarzy. Nie odsłoniła jej, na szczęście, ani fizjognomika Lavatera, ani współczesne analizy morfopsychologiczne. Twarz oczywista nie intryguje, nie prowokuje dialogu, nie zachęca do kolejnego spotkania, wydaje się nieciekawa i semantycznie pusta. Uprzeźrzeni przez wielki plan oblicza małych figurek Kowarskiego nabrały wyrazistości, ale równocześnie uległy pewnemu rozrzedzeniu. Powiększenie pozwoliło im przemówić, ale nie nadało ich głosom takiej czystości i wyrazistości tonu, by zabrzmiały w sposób oczywisty i jednoznaczny. Skutecznie przeciwdziała temu mglistość wyrazu, lekkie rozmycie portretów, szczególnie tych pochodzących ze *Zmierzchu*. Epifania przetworzonych przez scenografa twarzy rodzi się w wyniku połączenia rozproszonego przekazu cyfrowego ze skupieniem wielkiego planu. „Epifania twarzy nie przynosi żadnej wiedzy w potocznym sensie tego słowa”⁴, pisał Emmanuel Lévinas. Twarz — w jego rozumieniu — będąc objawieniem Innego, nie pozwala ujmować się jedynie w swej zewnętrżności.

Znaczenie twarzy przebija każdą formę. [...] Twarz nie daje się posiąść, wymyka się mojej władzy. W swej epifanii, w swej ekspresji, dający się jeszcze ujmować byt zmysłowy przebija się w byt, który stawia totalny opór ujmowaniu⁵.

To dlatego twarz, zdaniem filozofa, nie przejawia się jak przedmiot, nie zawiera treści, które można by zestawiać czy porównywać, nie pozwala ująć się jako całość, lecz objawia się światu w swej tajemnicy. Objawiające się światu twarze z projektów Kowarskiego również wymykają się możliwości zamknięcia w sztywnych ramach jakiejś formy i kryjącej się za nią treści. Uruchomienie przez scenografa procesu ich elektronicznego przetwarzania podkreśla także fakt, iż ludzkie oblicze nie pozwala się ogarnąć i pojąć również dlatego, że podlega nieustannym zmianom.

Czy twarze są z ciała? — zastanawiał się Guido Ceronetti. I odpowiadał — Czasami w to wątpię. Wydaje mi się, że mają swoje życie niezależne, i że [...] wyłaniają się wprost z tego, co w ludziach demoniczne i anielskie, pojawiają się z głębi i z wysoka, a cała reszta to zaledwie ziemski powłoka⁶.

⁴ E. Lévinas: *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*. Przeł. B. Opolska-Kokoszka. Kraków 1991, s. 30.

⁵ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 2002, s. 234.

⁶ Cyt. za: J. Limon: *Twarz w teatrze*. W: *Twarz*. Red. A. Chojecki, S. Rosiek. Gdańsk 2000, s. 172.

Odcieleśnienie, przypisane twarzy przez Ceronettiego, charakterystyczne również dla elektronicznej rzeczywistości, w której uległy transformacji oblicza z projektów Juka-Kowarskiego, każe traktować twarz jako byt autonomiczny ogniskujący w sobie całą prawdę o człowieku i kosmosie. „Twarz, choćby jako metafora – sugeruje Michał Paweł Markowski – musi pojawić się tam, gdzie w ogóle pytamy o sens”⁷. Obdarzenie malutkich figurek na projektach teatralnych inscenizacji bardzo precyzyjnie rysowanymi twarzami, a także powiększanie, przetwarzanie i multiplikowanie ich po wielu latach to niewątpliwie gest interpretacji⁸ – poszukiwania sensu. Ten gest otwiera, jak pisał Tadeusz Sławek, właściwą interpretacji przestrzeń **pomędzy** – rozpościerającą się od pewności i bezpieczeństwa znanego do niepewności i niebezpieczeństwa nieznanego. W wymagającej, trudnej, a czasami niebezpiecznej przestrzeni interpretacji nigdy nie kończy się proces dobiegania, docierania do sensu, a poszukiwanie go zmusza do nieustannego przekształcania, przetwarzania, rozmontowywania i składania, fragmentacji i obnażania. W geście interpretacji mieści się niewątpliwie decyzja dotycząca wyboru techniki wykonania projektów. Ostrość i stalowy chłód ołówka zdecydowanie pogłębia groteskowość Gogolowskich postaci i zmusza do skupienia uwagi na topografii ich twarzy. Miętkość kredek pozwoliła wydobyć przejrzystość odchodzącego w niepamięć świata *Zmierzchu* Izaaka Babla, a kontrastowość barw malarskich projektów *Opery za trzy grosze* wyraźnie implikuje Brechtowski V-effekt.

Malowane twarze *Opery za trzy grosze*, znaczone bielą jak twarze zachwycających niemieckiego dramaturga, chińskich aktorów, w oczywisty sposób wprowadzają kontekst maski. Wraz z nimi wkracza w rzeczywistość wystawy konwencja, pozór, sztuczność i dystans. Przenikaniem barwnych plam buduje Kowarski dramaturgię *Opery za trzy grosze*, wyraziście kreśli konflikt twarzy i maski, kłamstwa i prawdy, naturalności i sztuczności. Wprowadza niepokój związany z problemem martwoty maski, a także pustki kryjącego się pod nią oblicza. W dramatycznym konflikcie „operowych” fizjonomii czasem udaje się wygrać twarzy, najczęściej jednak triumf święci maska. Zwycięstwo twarzy bywa tu zresztą pozorne – pozbawione masek oblicza przykrywa woal lub kaptur. Bywają też tak szkaradne, że chciałoby się zakryć je czymkolwiek. „Maska to sens w stanie absolutnie czystym” – konstatował Roland Barthes i dodawał – „Społeczeństwo nie ufa czystemu sensowi; pragnie sensu, ale jednocześnie chce, aby ten sens był otoczony szumem, który czyni go mniej ostrym”⁹. Elektroniczna transformacja projektów *Opery za*

⁷ Ibidem.

⁸ Zob. T. Sławek: *Tu i tam. Pięć lekcji interpretacji*. „Dialog” 2003, nr 5, s. 68–82.

⁹ R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trz n a d e l. Warszawa 1996, s. 60.

trzy grosze, oddzielając twarze od kostiumów, gestów i figur postaci, nieco niweluje powodowane szumem zakłócenia w ich odbiorze i zmusza do bezpośredniej konfrontacji z sensem maski.

Skomplikowanie i niewątpliwą trudność „operowych” zmagania z marzotą pokrytych bielą fizjonomii zderza Kowarski z wyrazistą potwornością rozpiętych pomiędzy czernią i bielą twarzy *Rewizora*. Pozbawione barwnego tła kanciaste gęby o ostrych rysach tworzą wyjątkową galerię paskudnych typów. Dzięki zdjęciu, w trakcie komputerowej transformacji projektów, koloru z wystających fragmentów kostiumów zestaw portretów *Rewizora* nabrał cech zbioru czarno-białych fotografii wyjętych wprost z policyjnej kartoteki, pozbawionych retuszu, wykonanych w celu identyfikowania podejrzanych obywateli. Jest w tym zestawie kilka mniej wyrazistych wizerunków o charakterze szkicowanych przez policyjnego rysownika portretów pamięciowych. Zarówno one, jak i pozbawione retuszu „fotografie”, zdają się mówić za dużo, bezwzględnie obnażają cechy osobowościowe i genetyczne swych nosicieli wpatrzonych wprost w wymaginowany obiektyw. „Fotografia oddaje coś z prawdy, pod warunkiem że pokawałkuje ciało”¹⁰ – sugerował Barthes. Na kawałkach ciała wypełniających czarno-białe „fotografie” Juk-Kowarski rozrysował topografię obłędu władzy i ubóstwa duchowego poddaństwa. Zanurzenie w przestrzeni interpretacji prowokuje również swoiste podróże w czasie, stąd dodatkowym smaczkiem portretów *Rewizora* jest wyraźne podobieństwo Horodniczego do Stalina, a jego świąty do wciąż dobrze znanego biura politycznego.

Czarno-biały obraz groźnej degeneracji Gogolowskich bohaterów koi wyłaniający się tuż obok niego delikatny, subtelny, poetycki świat *Zmierzchu*. Sympatia i czułość Izaaka Babla wobec swoich bohaterów znalazła odbicie w miękkości kreski, płynnym przenikaniu barw i zacierających się konturach portretów Kowarskiego. Smutek, nostalgia, przezroczystość i delikatny obrys twarzy ze *Zmierzchu* przywołuje klimat melancholijnych obrazów Marca Chagalla. Nietrudno wyobrazić sobie jego fruujących nad dachami kochanków z twarzami bohaterów narysowanych ręką Juka-Kowarskiego. Nostalgiczny ton *Zmierzchu* buduje przede wszystkim gra spojrzeń portretowanych postaci. Kompletna beznadzieja rysująca się w oczach patrzącej w dal starej Nechamy spotyka się z siłą rozmarzonych, błękitnych oczu młodziutkiej Marusi, smutek spojrzenia Dwojry ze zdecydowaniem wpisanym we wzrok jej braci, przymknięte w religijnym uniesieniu powieki żydowskiej orkiestry z czarnymi okularami rosyjskiego chóru ślepców. Szeroko rozwarte oczy starego Mendla obnażają stan zawieszenia głównego bohatera pomiędzy światem rosyjskim a żydowskim, rodziną a miłością do młodej Rosjanki. Niepodobna napotkać wzroku wielu spośród bohaterów *Zmierzchu*, zwy-

¹⁰ Ibidem, s. 175.

kle nie patrzą wprost przed siebie jak postacie *Rewizora*, ich spojrzenia uciekają w dół i w dal, czai się w nich tęsknota i jednocześnie brak nadziei na jej spełnienie. Twarze *Zmierzchu* to przejmujący znak przemijalności. Oblicza *Opery za trzy grosze* – dwoistości ludzkiej natury. Gęby *Rewizora* – potworności ludzkiej głupoty. W tej wersji wystawy. Inaczej zmontowane, w innej konfiguracji, zestawione z twarzami pochodzącymi z projektów innych inscenizacji, po kolejnych elektronicznych transformacjach oblicza z projektów Kowarskiego mogą otworzyć się na inny sens. W nieskończonym ciągu wizerunków scenicznych postaci nie istnieje przecież ostateczny wyraz twarzy.

Dzięki tajemnicy, niedających ująć się w skończonej formie i sztywnych ramach sensu, przetwarzanych elektronicznie twarzy z projektów do *Zmierzchu*, *Rewizora* i *Opery za trzy grosze* oraz wskazaniu na możliwość generowania z nich wielu różnorodnych światów portretowa opowieść Jerzego Juk-Kowarskiego prowadzi ku nieskończoności. Otwiera drogę i zachęca do wkraczania oraz penetrowania niczym nie ograniczonej, pełnej równoległych światów, przestrzeni **pomędzy**.

Ewa Dąbek-Derda

Towards infinity
Spacious faces from the projects
by Jerzy Juk-Kowarski

S u m m a r y

The exhibition of works by Jerzy Juk-Kowarski made from digitally remade face pictures, from the costume projects of 3 adaptations realized by a stage designer with Jerzy Jaroński (*Rewizor* [*An inspector*], *Zmierzch* [*Dusk*]) and Jan Skotnicki (*Opera za trzy grosze* [*The threepenny opera*]) was presented in Ośrodek Pracy Twórczej in Wigry in summer 2006. Selected fragments of the projects subject to a computer transformation, the objects not fully defined in the ontological status, and, at the same time, belonging and not belonging to different realities, are clearly placed in the space between a document and an art, a representation of a text and a simulation of a scenic adaptation, drama and theatre. As small parts of the projects of theatrical costumes, they are not only the evidence of adaptations realized 20 years ago, a document of the stage designer's work, a record of his struggles with art texts and co-creation of the performance, but also the effect of making a finished work a transformation resulting from the opportunities the computer provides. A movement from an emphasis on the costume to face, in the course of processing the projects, is entangled in the antagonistic processes of destruction and construction, fragmentation and exaggeration, rejection and exposition. Making faces more spacious is connected with a simultaneous ignorance of the costume and body silence. The face of the character remains excluded from the continuum of reality presented in the project and by means of outlining new frames, it receives an extra, and new semantic dimension.

Ewa Dąbek-Derda

Der Unendlichkeit zu
Die verräumlichten Gesichter aus den Projekten
von Jerzy Juk-Kowarski

Zusammenfassung

Die im Sommer 2006 im Zentrum für Schöpferische Arbeit an dem Wigry-See veranstaltete Ausstellung der Kunstwerke von Jerzy Juk-Kowarski beinhaltete die digital verarbeiteten Bilder der Gesichter aus den Projekten der Theaterkostüme zu den von Jerzy Jarocki (*Rewizor* [*Der Revisor*], *Zmierzch* [*Die Dämmerung*]) und Jan Skotnicki (*Opera za trzy grosze* [*Die Dreigroschenoper*]) inszenierten Aufführungen. Die ausgedruckten Fragmente der Skizzen sind Gegenstände mit einem unbestimmten ontologischen Status; sie gehören gleichermaßen derselben und verschiedener Wirklichkeit an, und funktionieren in einem Raum zwischen dem Dokument und dem Kunstwerk, zwischen der Textdarstellung und der Theaterinszenierungssimulation, zwischen dem Drama und dem Theater. Als kleine Elemente der Projekte von Theaterkostümen sind sie nicht nur ein Zeugnis von den vor zwanzig Jahren inszenierten Aufführungen, eine Dokumentierung von der Arbeit des Bühnenbildners, sondern auch das Ergebnis der Computerverarbeitung des fertigen Werkes. Bei der digitalen Verarbeitung wird der besondere Akzent nicht auf den Kostüm, sondern auf das Gesicht gelegt, und diese Handlungsweise ist den antagonistischen Prozessen der Destruktion und Konstruktion, der Fragmentierung und der Vergrößerung, der Ausschließung und der Entblößung ähnlich. Die Verräumlichung der Gesichter geht mit gleichzeitiger Annullierung der Kleidung und mit dem Schweigen des Leibs einher. Die Gesichter von den Figuren werden von dem Kontinuum der in der Skizze dargestellten Wirklichkeit ausgeschlossen und mit dem Neubestimmten Rahmen nehmen sie einen neuen semantischen Ausmaß an.